

Выдающийся историк искусства и реставратор Владимир Дмитриевич Сарабьянов (1958–2015) посвятил всю свою жизнь делу сохранения и изучения памятников искусства Древней Руси. Доклады участников конференции, посвященной его памяти, касаются различных проблем истории древнерусского и византийского искусства, а также вопросов реставрации средневековых произведений. Часть докладов посвящена деятельности самого В.Д. Сарабьянова как реставратора, исследователя и педагога.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ



Третьяковская
галерея

Международная научная конференция

Проблемы византийского и древнерусского искусства

К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова
5–6 апреля 2023 года

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания
Межобластное научно-реставрационное
художественное управление
Государственная Третьяковская галерея

Международная научная конференция

Проблемы византийского и древнерусского искусства

К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова

5–6 апреля 2023 года

Тезисы докладов

Москва 2023

УДК 7.033

ББК 85.1

П 78

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Редакционная коллегия:

А.С. Преображенский, научный редактор

П.А. Тычинская

**Проблемы изучения древнерусского и византийского искусства.
К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова:** Международная
научная конференция. Москва, 5–6 апреля 2023 года [Тезисы докладов] /
Сост. П.А. Тычинская. – М.: Государственный институт искусствознания,
2023. – 72 с.

ISBN 978-5-98287-200-5

Выдающийся историк искусства и реставратор Владимир Дмитриевич Сарабьянов (1958–2015) посвятил всю свою жизнь делу сохранения и изучения памятников искусства Древней Руси. Доклады участников конференции, посвященной его памяти, касаются различных проблем истории древнерусского и византийского искусства, а также вопросов реставрации средневековых произведений. Часть докладов посвящена деятельности самого В.Д. Сарабьянова как реставратора, исследователя и педагога.

ISBN 978-5-98287-200-5

© Государственный институт
искусствознания, 2023

© Коллектив авторов, 2023

© Е.А. Сиверс, оформление, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 *Т.И. Анисимова*
ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ 1380 ГОДА
ЦЕРКВИ СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ НА КОВАЛЁВЕ В НОВГОРОДЕ
- 11 *А.Г. Барков*
НОВООТКРЫТЫЕ РОСПИСИ В УСПЕНСКОМ СОБОРЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ:
ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ВОПРОСЫ
- 13 *А.А. Воронова*
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ И НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.Д. САРАБЬЯНОВА
В ПРАВОСЛАВНОМ СВЯТО-ТИХОНОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
- 15 *Г.П. Геров*
РОСПИСЬ ЦЕРКВИ СВ. ТРОИЦЫ ДИВОТИНСКОГО МОНАСТЫРЯ
В БОЛГАРИИ (ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XVI ВЕКА):
НЕКОТОРЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
- 17 *Е.В. Гладышева*
ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ПОЛЯХ СТАРОПЕЧАТНОЙ
ПСАЛТИРИ СИМОНА АЗАРЬИНА (1634): СТАРОЕ И НОВОЕ
- 19 *А.Б. Гребенщикова*
ОПЫТ ПОВТОРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ ФРАГМЕНТОВ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА ИЗ ЦЕРКВИ ПЕТРА МИТРОПОЛИТА В ЯРОСЛАВЛЕ
(СОБРАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ)
- 21 *Э.Н. Добрынина*
ОБ ИМИТАЦИИ РУКОПИСНЫХ КНИГ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ
- 22 *А.В. Захарова*
ФРЕСКИ В ДИАКОННИКЕ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ БОГОРОДИЦЫ В КАЛАБАКЕ
- 23 *И.Л. Кызласова*
ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ РЕСТАВРАТОРОВ-ИКОННИКОВ
В НАЧАЛЕ XX ВЕКА: ПАВЕЛ ЮКИН В МАСТЕРСКОЙ Г.М. ПРЯНИШНИКОВА
И В ОДНОМ ИЗ КЕРЖЕНСКИХ СКИТОВ
- 24 *С.В. Лалазаров*
ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ОБЛИКА ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ
В СТАРОЙ ЛАДОГЕ

- 26 *Л.И. Лифшиц*
КОГДА ЖЕ БЫЛИ СОЗДАНЫ ТВЕРСКИЕ ЦАРСКИЕ ВРАТА
ИЗ СЕЛА НЕКТАРЬЕВО?
- 27 *А.Л. Макарова*
МАТЕРИАЛЫ ЭКСПЕДИЦИЙ Н.Я. МАРРА В АНИ КАК ИСТОЧНИК
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ АНИЙСКИХ ХРАМОВ
- 29 *М.А. Орлова*
НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ИНИЦИАЛОВ
ОСТРОМИРОВА ЕВАНГЕЛИЯ (РНБ, Ф.п.1.5)
- 32 *Е.Я. Осташенко*
ЕЩЕ РАЗ О МЕСТЕ ИКОНЫ «ПРЕОБРАЖЕНИЕ» ИЗ СОБОРА СПАСА НА БОРУ
В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА
- 35 *Д.С. Першина*
РЕКОНСТРУКЦИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ОБЛИКА ИКОНЫ
«СОБОР БОГОМАТЕРИ» КОНЦА XIV– НАЧАЛА XV ВЕКА
ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
- 37 *О.Е. Полушкина*
ИКОНОГРАФИЯ ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В СТЕНОПИСИ
СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ
- 38 *А.С. Преображенский*
О ДАТИРОВКЕ РОСПИСЕЙ СОБОРОВ ЛУЖЕЦКОГО
И ВОЗМИЩЕНСКОГО МОНАСТЫРЕЙ
- 40 *Т.В. Рождественская*
НАДПИСИ НА ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСКАХ И ИКОНАХ:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
- 41 *А.Л. Саминский*
МЕТАМОРФОЗЫ ОРНАМЕНТА В КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИХ МИНИАТЮРАХ
ПЕРВОГО ТЬЕТСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РНБ, Груз. 212)
- 43 *Т.Е. Самойлова*
ИКОНЫ «БОГОМАТЕРИ ТИХВИНСКОЙ» НАЧАЛА – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА ИНТЕРЕСА К ИКОНОГРАФИЧЕСКОМУ
ТИПУ ОДИГИТРИИ
- 44 *С.В. Свердлова, Д.С. Першин*
ПОДТВЕРЖДЕНИЕ ОБЩЕГО АВТОРСТВА ДВУХ НОВГОРОДСКИХ ИКОН
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII – НАЧАЛА XIV ВЕКА.
РЕЗУЛЬТАТЫ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- 45 *Е.С. Семёнова*
Некоторые замечания об иконографической программе
росписи церкви Богородицы Левишки в Призрене
- 47 *В.В. Сергиеня, И.А. Сергиеня*
Росписи Спасо-Преображенского собора
Новоспасского монастыря. Новые открытия
и проблемы реставрации
- 49 *Д.А. Скобцова*
К вопросу о соотношении основного ансамбля росписи и фресок
юго-западной капеллы на хорах Спасской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
- 50 *И.А. Стерлигова*
О кресте Марка Пещерника как памятнике византийского
искусства
- 52 *Т.В. Толстая*
Местный ряд иконостаса Успенского собора Московского Кремля.
Порядок размещения икон и символическая программа
- 54 *П.А. Тычинская*
В.Д. Сарабьянов – реставратор и защитник древних памятников
- 57 *Ю.В. Устинова*
«Пир Ирода» в миниатюрах «Слова на Зачатие» лицевого сборника
Чудова монастыря (1560–1570-е) в свете европейского культа
амьенской реликвии св. Иоанна Предтечи
- 59 *Нада Хелу*
Три слоя росписи церкви Св. Саввы в Эдде-Батрун (Ливан)
- 60 *Т.Ю. Царевская*
Образ Богоматери в алтаре церкви Рождества Христова
на Красном поле: истоки и значение иконографии
- 62 *И.А. Шалина*
Псковская живопись XV века в свете новых атрибуций
- 67 *Л.А. Щенникова*
Владимир Дмитриевич Сарабьянов – выдающийся исследователь
древнерусского искусства

И.А. Шалина

(Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)

ПСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ XV ВЕКА В СВЕТЕ НОВЫХ АТТРИБУЦИЙ

Картина развития псковской живописи XV века в последние годы постепенно приобретает все более ясные очертания, чему способствует и повышенный интерес к художественной самобытности этого центра, особенно полно выраженный в трудах В.Д. Сарабьянова, Л.И. Лифшица, М.А. Реформатской, и появление новых, ранее не известных икон. Существенные изменения наших представлений об искусстве Пскова стали возможными благодаря уточнению, а порой и решительному пересмотру датировок отдельных произведений, традиционно связываемых либо с XIV, либо с XVI столетием. Прежде всего, это касается понимания основных направлений стиля 1420–1470 годов, демонстрируемых целой группой памятников самого разного происхождения, которые можно с большой степенью достоверности выстроить в хронологическом порядке.

Новая волна усиления экспрессивного начала, издавна свойственного Пскову, пришлась на первую четверть XV века. Отчетливо эта тенденция проявилась уже в иконе трех мучениц (ГТГ), но к началу третьего десятилетия ее отличают всё большая внешняя патетика и декоративизм. Наиболее ранним примером этого являются живописные крышки Евангелий (1420-е, ГИМ, Син, 742; РГБ, ф. 256 (Рум.), 109) и очень близкая по манере исполнения икона «Собор Богоматери» (ГТГ), которую мы предлагаем датировать началом 1430-х годов, то есть чуть раньше, чем предложил Л.И. Лифшиц. Художественные принципы этих мастеров органично продолжает образ Воскресения – Сошествия во ад из собрания Н.П. Лихачёва (ГРМ), как и упомянутые иконы, традиционно рассматривавшийся среди произведений экспрессивного стиля «варваринского мастера» конца XIV столетия. Однако в энергичной манере исполнения личного письма с активными вспышками коротких пробелов, лежащих лишь на поверхности формы, а также в особенностях композиции, показанной чуть сверху,

в характере декора и скругленности силуэтов, активно проступают приметы конца первой трети XV века, заметные даже при сложном состоянии сохранности красочного слоя.

Существенные изменения претерпевает псковская живопись во второй четверти XV века, когда главным эффектом становится соотношение пластически объемных форм, выходящих на передний план плоскости, и пассивного пространства (фона), нарушающего привычную взаимосвязь между образом и предстоящим. Акцент на монументальной рельефности лика демонстрирует стилистически однородная группа памятников: «Деисус с избранными святыми» (НГМ), «Богоматерь Любятковская» (ГТГ), четыре образа поясного Деисуса (ГТГ, ГРМ) второй половины 1430-х годов из собраний Д.С. Большакова (ГТГ) и Н.П. Лихачёва (ГРМ); недавно раскрытая центральная часть ростового чина (с Николаем на месте Иоанна Предтечи) из церкви Св. Николая в Любятове (ПМЗ); выносной образ Одигитрии и Преображения, видимо, происходящий из Мирожского монастыря (ГРМ). Довольно близок им и по времени, и по манере исполнения еще один средник – средник ростового Деисуса (Музей при храме Христа Спасителя). Кульминацией этой линии развития являются храмовые образы трех святителей с великомученицей Параскевой (ГТГ) и Спаса Нерукотворного (Смоленский музей).

Новое понимание эстетики иконы, красоты ее убедительной пластической, почти скульптурной живописи сложилось в Пскове (как и в других центрах) к концу второй четверти XV века. На смену активному личному письму приходит плотная заливка широких плоскостей ровными слоями сильно разбеленного вохрения, пластическая разработка формы создается крупными выступающими перед фоном формами, в которых подчеркивается скульптурное начало, подчас доходящее до невиданного прежде иллюзорного реализма. Самым значительным памятником этого стиля является апостольский Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья, созданный около 1445 года (ПМЗ) и демонстрирующий наиболее элитарный слой местного искусства. Более упрощенный его вариант представляет близкий по переживанию тех же художественных идей крупный образ Афанасия Великого (Музей русской иконы), судя по всему, происходящий из одноименного монастыря во Гдове.

Промежуточное положение между художественными тенденциями второй и третьей четвертей столетия занимает поясное изображение Дмитрия Солунского (ГРМ), видимо, храмовое в одноименной церкви Довмонтова города, сочетающее как монументальность пластики предшествующего периода, так и камерность образной характеристики последующего. В художественном решении появляются и неизвестные

ранее качества – вытянутая элегантных пропорций фигура с небольшой головой и тонкой шеей, утонченность черт юношеского лица, изысканность орнаментов, усиление линейного ритма и обтекаемость силуэтов. Икона относится к самому рафинированному направлению в искусстве Пскова.

Подавляющее число памятников, ключевых для понимания дальнейшего развития живописи, до сих пор рассматривалось в широком хронологическом контексте (в лучшем случае в пределах зрелого XV, но чаще – первой половины и даже середины XVI века) и в контексте консервативного направления, что существенно искажало представление о нем в целом и о месте в этом процессе каждого отдельного произведения. Попытки существенно сузить их диапазон до 1460–1470-х годов позволяют увидеть важнейшие тенденции развития стиля, претерпевшего в эти десятилетия существенные изменения. Иконопись постепенно утратила монументальность форм, а ее содержание в большей степени подчинилось принципам иллюстративности. Произведения сочетают космическую всеохватность события, стремительность поз и изобилие сложных ракурсов с миниатюрной камерностью мизансцен и особым вниманием к наиболее значимым деталям и жестам. Свое наиболее законченное выражение этот вариант «камерного» художественного стиля нашел в росписях Успенской церкви в Мелётове (1465). Их нельзя в полной мере назвать рафинированным, но этот памятник отличает утонченность эстетического вкуса, премудрая книжность, соединенная с безукоризненной выразительностью эмоционально открытых образов. Без сомнения, это наиболее личностный вариант живописного мышления псковских художников, поэтому в нем ведущую роль играют гибкость и точность рисунка небольших, часто миниатюрных фигур, подчас пропорционально гипертрофированных и угловатых, эскизная верность и чуть наивная искренность повествования. С росписями Мелётова можно связать целую группу икон, прежде всего, «Страшный суд», «Рождество Христово» из Опочки и «Сошествие во ад» (все в ПМЗ). Судя по составу избранных святых в деисусном чине последнего образа, он происходит из церкви Варлаама Хутынского на Званице, поставленной одним днем по случаю прекращения мора в 1466 году, – в праздник Николая Чудотворца, по этой причине изображенного в центре. Замысел произведения отчасти повторен в иконе «Сошествие во ад» из Острова (ГРМ), в одном из клейм Четырехчастной иконы (собрание Воробьевых), варьирующей ту же иконографию, и в других памятниках этого направления. К нему же относятся житийные образы Параскевы Пятницы (ГИМ) и трех святых жен (НГМ), отличающиеся близкой манерой исполнения. Замыкают этот ряд фрески

псковских мастеров в капелле Св. Креста на Вавеле в Кракове (1470). Объединяющий все эти произведения стиль характеризуется особой ритмической ролью разнообразных по масштабам композиций, тщательностью письма, изысканностью колористических эффектов, тончайшим золотым ассистом, сплошь покрывающим одежды. Фресковая панорамность икон с одной стороны, и иконная соразмерность росписей – с другой; пропорции хрупких, лапидарно очерченных фигур; миниатюрная замкнутость отдельных сцен, приемы и техника письма ликов, одежд, даже отдельные детали настолько роднят мастеров этих памятников, что во многих из них можно видеть руку одних и тех же или близких по духу исполнителей. Искусство этого направления достигает отточенности письма и великолепия цветовой палитры, но уже с элементами некоторой манерности и стилизации в небольшом образе «О тебе радуется» (ГТГ), вероятно, написанном в 1466 году для Похвальской церкви во Пскове. Теми же художественными вкусами можно объяснить и появление в третьей четверти XV века необычной по замыслу и манере исполнения, стоящей несколько в стороне от рассмотренных ранее произведений иконы «Николай Чудотворец с житием» (ПМЗ), ранее также датировавшейся более поздним временем.

Менее отчетливым пока остается облик псковского искусства последней четверти XV столетия. Однако и оно постепенно обретает определенные очертания благодаря новым атрибуциям. Особое место здесь занимают Царские врата из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (ГИМ). Этот уникальный в художественном и иконографическом отношении памятник, сохранившийся частично и выпавший из поля зрения исследователей, датируется от XIV до второй половины XVI века. Между тем особенности живописи и деревянной резьбы позволяют уверенно связывать его с работой псковских мастеров последней четверти XV столетия. Образный строй святых и характер резного орнамента повторяется в иконе трех святителей (ГИМ), до сих пор считающейся произведением середины XVI века. Однако и манера письма личного, и плоские вытянутые фигуры, и декор поэма позволяют считать ее памятником, одновременным снетогорским Царским вратам. К тому же времени принадлежит и фрагмент сени с изображением Евхаристии (ГТГ), также обрамленном рельефной резьбой, рисунок которой, при всем своеобразии, продолжает традиции псковских резчиков и находит отклик в современных им новгородских произведениях. С искусством этих десятилетий мы связываем образ Распятия с предстоящими и четырьмя евангелистами из собрания Н.П. Лихачёва (ГРМ), написанный на плотно пролевкашенной павлоке и в древности служивший живописной крышкой Евангелия (этот тип получил чрезвычайно широкое распространение исключительно

в Псковской земле). Для работы местных мастеров характерны объемные лики с коричневой моделировкой, колорит с преобладанием густых красно-коричневых, изумрудно-зеленых, ярких синих и желтых пигментов, написанные «на просвет» крылья ангелов, активное использование крупного золотого ассиста, характер горок с энергичными белильными лещадками и цветными разделками. Иконография центральной схемы близка изображению Распятия в серии софийских святцев последней четверти – конца XV века.

При сохранении узнаваемых для Пскова примет в это время появляются и новые художественные качества – пропорции заметно вытягиваются, фигуры уплощаются, золотая сетка ассиста сочетается с невероятно насыщенной цветовой палитрой и многочисленными орнаментами, сплошь покрывающими части архитектуры и особенно одежд. В облике таких памятников, как «Троица Ветхозаветная» из собрания князя А.С. Щербатова (ГТГ), сказываются общие принципы искусства, ассоциируемые с понятием дионисиевского стиля, но в них явственно преобладают местные и глубоко своеобразные особенности. Это говорит о продолжении традиций псковской живописи как самостоятельного художественного явления даже в эпоху централизации Русского государства.